

Débora, este texto está muito estranho.

- 1) As fotos estavam no meio do texto, perto das citações, atrapalhando a formatação. Algumas saíam da página... daí eu coloquei no final, como anexo.**
- 2) As citações são transcrições de fala e são muito desconexas... eu deixei... corriji apenas crase, concordância, pontuação (do que eu entendi)...**

Dê uma olhada nas partes que eu marquei.

Estação cuba: considerações sobre formação e prática teatral

Vilma Campos dos Santos Leite
Programa de Pós-Graduação em História - UFU
Doutoranda – História e Cultura Or. Profa. Dra. Kátia Paranhos
Bolsa Estágio de Doutorado PDEE/ CAPES
Apoio FAPEMIG
Professora do Departamento de Teatro – UFU

Resumo: A tese em andamento “Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro de Santo André” (SP) – 1990/2000 trabalha a partir de uma formação teatral num espaço específico, sem desvinculá-la de aspectos relevantes nessa linguagem artística que estão além de uma realidade local. Dentre as problemáticas advindas dessa experiência na última década do século XX, a da relação entre estado e teatro no Brasil. A configuração radical de Cuba, levou a quatro meses de estágio nessa ilha. Apresento considerações na prática e na formação teatral cubana, que de um lado se aproximam e de outro se distanciam do ponto de partida no ABC Paulista.

Palavras-chave: formação teatral, pedagogia do teatro, escola de teatro, teatro cubano

“Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André” (SP) 1990/2000 é uma tese em andamento que focaliza o processo de criação e a trajetória da ELT, na sua primeira década de existência. Seus capítulos estão organizados em estações que são uma espécie de cronologia, mergulhando no entendimento de que a produção e a formação artística são pertencentes a uma prática social, e que, portanto, é relevante tramar aspectos que irrompem nas memórias e narrativas dos profissionais formadores e em formação da ELT, com outras fontes documentais como textos escritos e imagens.

Os trilhos da reflexão de uma escola de formação teatral em um tempo/lugar com dimensões estético/pedagógicas e histórico/culturais próprias levam-me a um “voo” em direção a uma realidade distinta, lançando luz para a compreensão da relação entre teatro e Estado, já que a ELT é uma instituição governamental. Para tanto, realizo um estágio em Cuba de abril a julho de 2010, no Instituto Superior de Artes (ISA), responsável pela graduação em Teatro da ilha desde 1976.

Entre as atividades desenvolvidas, destaco entrevistas com dezesseis artistas¹. Faço uma transcrição² de trechos de cinco delas³ provenientes do grupo *Buendía*, coletivo não só nascido no ISA, mas também um dos mais importantes em Cuba.⁴ As memórias, se reatualizam a partir do presente, como ensinou Bérqson e como quaisquer outras fontes, são construídas, importando o que emerge não pelo que aconteceu, e sim pelo “como” foi vivido.

O entrevistado interage com suas lembranças, comigo e também com o registro feito em áudio ou vídeo. O roteiro impresso entregue a cada um, com orientações da não necessidade de seguir à risca e nem esgotar os pontos, confere autonomia para puxar o fio do passado a partir de imagens relevantes, mudando o *status* de entrevistado para narrador e valorizando a experiência, **no sentido que lhe deu Larrosa daquilo que “me acontece” e não daquilo “que acontece [Débora, olha esse “final” de frase!]**

2. O teatro e a ilha: parte da ilha

Se, em Cuba, por um lado as relações existentes entre o movimento teatral e o Estado não podem se desvincular de uma política cultural mais ampla a partir da revolução de 1959, cujas raízes estão registradas no texto “Palavras aos intelectuais” de Fidel Castro em 1961⁵; por outro, é necessário não sucumbir a um discurso hegemônico, pois as matrizes teatrais já estavam fecundadas.⁶ Como diz Rosa Ileana Boudet: “uma revolução não faz um teatro por decreto, não muda a imagem da cena da noite para o dia.”⁷

Num primeiro momento pós-revolução, havia euforia nas brigadas; entre elas, as artísticas que se alargam pelos anos setenta afora. Flora Lauten (1942), fundadora e ainda diretora do grupo *Buendía* lembra:

Comecei na carreira com Vicente Revuelta, meu mestre (...). Chego ao *Teatro Estúdio* como uma menininha tímida (...). Aí fiz toda a minha

¹ Gravações na íntegra em K-7 e, em alguns momentos, em DVD que resultaram num volume escrito (mimeo) com 173 páginas.

² O termo transcrição não abarca a alteração necessária de um discurso oral para a linguagem escrita. Uma das fundamentações mais importantes da alternativa apresentada no Brasil passa pelos irmãos Campos (Augusto e Haroldo), “que adotam o pressuposto da transcrição como a mais viável para os processos de tradução de uma língua para outra (...) a incorporação do indizível, do gestual, das emoções e do silêncio convida a uma interferência que tenha como fundamento a clareza do texto e sua força expressiva.” In MEIHY, J.C.S. *Manual de história oral*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 198.

³ Uma das citações de cada uma delas será ilustrada por figura em *screenshot*. Acervo pessoal em vídeo como registro das entrevistas.

⁴ O recorte passa também por um encontro de trajetórias, já que esse grupo se apresentou com dois espetáculos em 1990, na 1ª Mostra de Teatro Internacional em Santo André (SP), evento de inauguração da ELT.

⁵ Conferir em POGLOTTI, Graziella. “La política teatral: configurar un nuevo rostro” In *Escenários de dos mundos inventario teatral de iberoamerica 2*. Madri, Centro de Documentação Teatral, 1988. p. 58.

⁶ A colonização espanhola é distinta em alguns aspectos da portuguesa. A Universidade de Havana, por exemplo, é uma das mais antigas da América Latina. Já no Brasil os bens culturais como imprensa, universidades e casas de espetáculos só se desenvolvem a partir da vinda da família real em 1808.

⁷ BOUDET, Rosa Ileana. “1959-1987”: El teatro en la Revolución” In *Escenários...* p. 27.

aprendizagem, foi a terra de onde saíram minhas raízes no sentido do que é um grupo, do que é o teatro, de que o teatro é um caleidoscópio (...) Depois fundamos o grupo *Os Doze* e começamos a investigar em Peter Brook, em Grotowski, Stanislavski que já havia muito no *Teatro Estúdio*. Depois, a experiência sem Vicente se encerrou e vou para o grupo *Escambray*, outra escola, outro aprendizado, trabalhar com campesinos, num momento em que o teatro em Havana não respondia algumas perguntas. Nessa mutação de trabalhar a terra, aprendi a ser mestre, a dirigir, a inventar com três paus e fazer uma cenografia. Descobri que a dramaturgia era uma coisa viva e que seguir princípios grotowskianos tem a ver com isso, tem que ver com o coletivo, com os obreiros, com os campesinos.⁸

A falta de respostas do teatro na capital em Havana, mencionada por Flora, é reiterada na narrativa da teatróloga Raquel Carrió (1951), também criadora e ainda participante do *Buendía*:

Eu sou de uma geração posterior à de Flora, então esse grande momento do aparecimento de Vicente não foi o meu. Meus anos universitários foram no famoso quinquênio cinza de 71 a 76 na Universidade de Havana, nos estudos literários, e nessa etapa o teatro em Havana desapareceu, ou seja, a experiência que Flora teve foi no *Escambray* era um teatro campesino, que para mim era algo paramentado e viciado. Mas quando Rine Leal me chamou para preparar um curso de investigação teatral e eu vi um ensaio da *Emboscada* que Flora estava fazendo com os alunos do ISA, eu disse: esse teatro interessa! Havia muito diálogo com músicos, artistas plásticos, poetas.⁹

A “chamada” à classe teatral que já tinha uma prática, como Flora, em consonância de que “o professor de arte deve ser um artista em sua especialidade ainda que por exceção possa haver um artista sem escola, de nenhum modo pode haver um centro de ensino de artes sem artistas”,¹⁰ acontece em um segundo momento do ISA, porque antes vieram os professores estrangeiros:

Nos anos 70 não havia graduados nessa área em nível superior aqui. Muita gente foi estudar na União Soviética e fazia um teatro muito menos interessante que as pessoas que tinham continuado a fazer teatro em Cuba. Os primeiros professores do ISA também vieram da União soviética e era até engraçado, por exemplo, no exame de habilidade específica, ao meio dia, um calor, e você ver as pessoas com bota e trajes que não tinham conexão com a realidade.¹¹

Nelda Castillo (1953) criadora e diretora do *Ciervo Encantado* desde 1996, também lembra seu início no ISA na carreira de interpretação e de sua trajetória dentro do *Buendía*:

Eu fui da segunda turma. Eram os professores russos e a mim não me agradava o psicologismo sem relação com o povo cubano e latino. Não tive

⁸ Flora Lauten, entrevista em 23 de junho de 2010, in *Artistas Cubanos* (mimeo) p. 92-93.

⁹ Raquel Carrió, entrevista em 23 de junho de 2010, in *Artistas Cubanos* (mimeo) p. 90

¹⁰ Nuiry, Nueria. “De trabalhos e sonhos” In *Universidad de La Habana*, n.277. Depto de actividades culturais, Enero a Junio de 1986. p.20

¹¹ Raquel Carrió, *idem*, p.94.

conexão e me fui da escola. Depois de dois anos, retornei no curso para trabalhadores, com Flora. Adaptávamos romances, inventávamos personagens e COM essa liberdade, depois de dois ou três anos, eu me graduei. Além de atriz, eu comecei paralelamente a fazer assistência de direção. Flora tinha acabado de passar por uma experiência de grupo na Colômbia, com Santiago Garcia, como atriz¹².

Antonia Fernández (1965), diretora e criadora em 2003 do *Estúdio Teatral Vivarta*, formada em 1990 em atuação, participou na criação do *Buendía*. Ela reforça a efervescência daquele período e destaca que a escola de Artes Cênicas do belo complexo arquitetônico do ISA nunca teve a reforma concluída, mas que “as pessoas se sentiam comprometidas e acreditavam na escola. Os alunos faziam festivais, organizavam-se. Nunca houve muito dinheiro, mas havia uma mentalidade diferente”¹³.

Carlos Celdran (1963), diretor e criador do *Argus Teatro* desde 1997, formado em dramaturgia em 1985 lembra que a formação começou na escola, mas que o grupo *Buendía* foi fundamental, junto com o trabalho coletivo aprendido por Flora com *La candelária* e também os princípios do teatro antropológico com Barba.

É nesse contexto que Antonia Fernández, Carlos Celdran, Nelda Castillo entre outros, juntos com Flora Lauten e Raquel Carrió, recebem uma igreja em ruínas para a sede do grupo. A imagem que Flora traz da reforma no espaço é também como o momento de uma constituição estética de trabalho que resultou em uma comunicação com a plateia que era “gente jovem que rompia a cerca e a porta do teatro, porque num determinado momento não cabia.¹⁴” Segundo Raquel, isso acontecia porque “o espetáculo estava relacionado com o imaginário do ator e também com o imaginário do espectador”.¹⁵

3. Partir da ilha

[Ela começa um tópico do texto com uma citação]

Eu estava no Brasil, em uma temporada em Itajuvá, quando recebemos as notícias das consequências da queda do muro. A economia cubana dependia totalmente da Bulgária, Alemanha Democrática, Rússia Soviética, Polônia. Fidel decreta a *Opção Zero*. Eram apagões de 14 horas, num dia de 24. De manhã, de tarde, de madrugada. O país paralisou, não havia petróleo, não havia dinheiro, não havia leite.¹⁶

Os anos noventa são marcantes nas narrativas. Raquel chama essa fase do grupo de “internacionalização”, pelas viagens a diversos continentes e culturas. Em conexão com os tempos difíceis, é também o período do êxodo. A imagem do primeiro ator da

¹² Nelda Castilho, entrevista em 05 de julho de 2010, *In Artistas Cubanos* (mimeo) p. 155 e 156.

¹³ Antonia Fernández, entrevista em 06 de maio de 2010. *In Artistas Cubanos* (mimeo) p. 3.

¹⁴ Flora Lauten, *idem*, p. 102.

¹⁵ Raquel Carrió, *idem* p. 102.

¹⁶ Antonia Fernández, *idem*, p. 3.

companhia que se exilou é evocada: “Todo mundo olhava aquela maleta vazia daquele homem com um desconcerto, foi na Itália.”¹⁷

A precariedade dos meios para a criação e formação modifica também o modo de fazer. A autonomia é um processo, mas as perdas são elevadas:

Nos anos 80, quando comecei, havia uma relação profissional com o Estado, havia autoestima, dinheiro e recurso para poder controlar e dar o que você necessitava. Eram os teatros faustosos, como de Roberto Blanco, Teatro Estúdio, grandes cenografias, grandes vestuários e os grupos estáveis, pagos ao modelo soviético. Estado poderoso e autossuficiente. Mas depois mudou com o período especial, os anos 90. E o Estado não pode te dar mais nada e o artista teve que inventar o seu teatro e começou a marginalizar-se e a buscar vias alternativas de sobreviver e criar os seus espetáculos, materialmente sem contar com o Estado. E este passa a ficar em um segundo plano porque diz que te apoia, mas o pagamento não é suficiente nem para comer. A partir dos anos 2000, se tenta recuperar o que se perdeu: grupos, atores, escolas, formação. Não podem te dar tudo, ainda que haja um esforço para subir o salário. Eu prefiro ter que buscar uma parte, porque senão me converto em um parasita. Essa relação é mais flexível, menos controladora”.¹⁸

Há muitas contradições entre Estado e teatro com questões complexas e espinhosas que passam não só pelo socialismo e que este breve panorama não pode alcançar. Para além do regime, o distanciamento provocado pela inserção nessa realidade ajuda-me a olhar para o papel do sujeito e sua apropriação como elementos relevantes para refletir sobre o diálogo da ELT em seu tempo/lugar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, E. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins fontes, 1990.

BONDIA, J.L. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência” www.anped.org.br/.../RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf, acesso em 08/10/2010.

¹⁷ Raquel Carrió, *idem*, p. 106

¹⁸ Carlos Celdran, entrevista em 09 de julho de 2010 . In *Artistas Cubanos* (mimeo) p. 26.

ANEXOS



Fig. 1- à direita, Flora Lauten, em sua residência.



Fig. 2 à esq. Raquel Carrió. na residência de Flora



Fig. 4 - Nelda Castilho, em sua residência.



Fig. 3 - Antonia Fernández, na sede do Vivarta.

